

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И ТЕХНОЛОГИИ: В КОНТЕКСТЕ НЕСТАБИЛЬНОСТИ

© 2012 О.В.Ощепкова, Е.Ю.Куприна

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 20.06.2012

В статье рассматривается проблема формирования художественно-творческих способностей с позиции нестабильности, в сложном диалектическом взаимодействии с так называемым «технологическим» подходом в системе художественного образования.

Ключевые слова: художественно-творческие способности, сотворчество, нестабильность, технология, саморегуляция.

*...Универсум художественного творчества...
легко соотносим с современной
физикой и космологией
И.Пригожин¹*

Музыка как часть искусства всегда считалась сферой эмоций и чувств, поэтому музыкальная наука, в том числе и музыкальная педагогика, отличается специфической предметной областью, не требующей экспериментальных доказательств теоретических позиций в такой форме, которая принята в естествознании, где экспериментальное обоснование должно основываться на сотнях и даже тысячах экспериментов, доказывающих правоту выдвигаемых гипотез. В музыковедении это невозможно и совсем не нужно: система научной аргументации базируется на методологических позициях, исходящих из уникальности явлений искусства. Наверно, поэтому области наук «гуманитарных» и «естественных» до недавнего времени считались достаточно далекими друг от друга, а всё научное сообщество неформально было поделено на так называемых «лириков» и «физиков».

Однако во второй половине XX века учёный мир всё больше стал приходить к пониманию факта целостности не только с позиции взгляда на окружающий нас мир, но и в смысле необходимости междотраслевых научных обобщений при попытках понять его и объяснить. Наука становится всё более описательной, рассуждающей (нарративной). Всё больше исследователей стали обращаться к выводам нескольких научных направлений, чтобы глубже разобраться в многочисленных проблемах, особенно связанных с человеческой деятельностью, с явлениями природы, понимая, что имеют дело с фактами и явлениями, не поддающимися анализу с позиции строгой «причинно-следственной» связи.

Так, об идее всеобщей нестабильности стали писать в естествознании с конца (последней трети) 20 века². До этого времени в науке господствовала детерминистическая³ парадигма⁴.

¹ Пригожин Илья Романович (1917 – 2003) – бельгийский физик и физико-химик, один из основоположников термодинамики неравновесных процессов, иностранный член РАН (1991; иностранный член АН СССР с 1982). Родился в России. В Бельгию был привезён родителями в раннем детстве. Нобелевский лауреат (1977) по химии за работы по термодинамике необратимых процессов, особенно за теорию диссипативных (диссипация – рассеяние) структур.

² *Ощепкова Ольга Владимировна, доктор педагогических наук, профессор начальник адъюнктуры Самарского юридического института ФСИН России.*

E-mail: oshepkova1959@mail.ru

Куприна Елена Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры методологии и методики художественного образования, истории и теории исполнительского искусства Тольяттинского института искусств (Консерватория).

E-mail: kuprina65@mail.ru

² И.Пригожин в одной из своих работ приводит заявление президента Международного союза чистой и прикладной математики Джеймса Лайтхила в 1986 году: «он извинился от имени своих коллег зато, что «в течение трёх веков образованная публика вводилась в заблуждение апологией детерминизма, основанного на системе Ньютона, тогда как можно считать доказанным, по крайней мере, с 1960 года, что этот детерминизм является ошибочной позицией» (См.: *Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 48).*

³ ДЕТЕРМИНИЗМ – [лат. *determine* определяю] – философское учение, определяющее всеобщую причинную обусловленность, объективную взаимосвязь и закономерность всех явлений природы и общества; детерминизм отвергает случайность... (Новейший словарь иностранных слов и выражений. – М.; Мн.: 2002. – С. 272).

⁴ ПАРАДИГМА – [др.-греч. – *παράδειγμα* пример, образец] – здесь: исходная концептуальная схема, модель постановки проблем и их решения, методов исследования, господствующих в течение определённого периода в науке; смена парадигм является научной

Вот что писал И.Р.Пригожин по этому поводу: «У термина «нестабильность» странная судьба... Можно сказать, что понятие нестабильности было, в некоем смысле, идеологически запрещено. А дело заключается в том, что феномен нестабильности естественным образом приводит к весьма нетривиальным, серьёзным проблемам...»⁵. В целом для мирового учёного сообщества сам факт научного признания нестабильности можно считать научной революцией.

Однако в сфере музыкального искусства не только не опровергалась мысль о нестабильности, она и не запрещалась. Она просто никогда, насколько нам известно, не была проблематизирована в научном плане, хотя всегда имплицитно присутствовала в любых работах, связанных с музыкально-исполнительским искусством. Приведём в доказательство пространный цитату Я.Мильштейна: «Говоря современным языком, «информация», содержащаяся в музыкальном произведении, неоднозначна и включает в себя бесконечное множество возможностей. Действует великий принцип дополнительности⁶: чем менее конкретна «информация» (а в музыке она менее всего конкретна), чем менее жестки ее рамки, тем больше простор для фантазии в этих заранее данных рамках, тем шире «потенциально» возможное содержание. Отсюда наличие разных восприятий одного и того же произведения, разных стилей исполнения. Отсюда — сотворчество...»⁷. И ещё: «Ныне все более и более расширяется сфера приложения идей, методов и понятий точных наук к различным областям искусства. Все сильнее и заметнее проявляется тенденция к синтезу идей и методов различных научных дисциплин. И какова бы ни была сложность применения этих идей в области музыкально-исполнительского творчества, такой подход себя вполне оправдывает. Во всяком случае, он позволяет по-новому осветить некоторые старые проблемы и выдвинуть новые, до сего времени по той или другой причине остававшиеся в тени»⁸. Именно на этом основании мы рассматриваем «сотворче-

ство» как предмет музыкального исследования с позиций, помимо музыковедения, таких наук как философия, педагогика, психология, синергетика⁹.

Постепенно среди ученых-«естественников» стали появляться идеи о сложности и во многом непредсказуемости мира, и что «окружающая нас среда, климат, экология и... *наша нервная система* [курсив наш — О.О., К.Е.] могут быть поняты только в свете... представлений, учитывающих как стабильность, так и нестабильность... что крайне затрудняет их будущее поведение»¹⁰. Отличительным свойством биологических, психических и социальных систем является «нестабильность» (И.Пригожин, С.Курдюмов, П.Аршинов и др.), что означает невозможность изучения подобных явлений с точки зрения формального анализа или вообще какого-либо «подлинно научного» (И.Пригожин) описания. Причина — в невыполнении одного из основных принципов — принципа воспроизводимости научных результатов. Вышеназванные выводы учёных-физиков напрямую можно отнести к искусству — сфере, которая всегда позиционировалась как относительно самостоятельная область человеческой деятельности¹¹. В творчестве возможно достичь лишь неустойчивого равновесия, и это является фундаментальным принципом. Поэтому и в музыкально-исполнительском сотворчестве как системе, где есть нестабильность, детерминистическая парадигма ослабляет свой диктат.

В последние годы музыкальная педагогика, как и все другие области педагогической науки, испытывает «нашествие» технологического подхода¹². Широкое применение в современной системе образования термин «технология» получил, с одной стороны, в силу достаточно размытой этимологии (от древнегреческого

революцией (Новейший словарь иностранных слов и выражений.... — С. 603 — 604).

⁵ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. — 1991. — № 6. — С. 46.

⁶ ПРИНЦИП ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТИ — один из важнейших принципов квантовой механики, сформулированный в 1927 году датским физиком и теоретиком, одним из создателей современной физики Нильсом Бором.

⁷ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. — М.: 1983. — С. 12.

⁸ Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. — М.: 1983. — С.12.

⁹ См.: Курпина Е.Ю. Моделирование профессиональной подготовки студентов-музыкантов к сотворческой исполнительской деятельности. — Дисс...канд. пед. наук. — Тольятти, 2008.

¹⁰ Пригожин И.Р. Конец неопределённости. — Ижевск: 1999. — С.50.

¹¹ См.: Евин И.А. Искусство и синергетика. — М.: 2004. — С.4 — 7.

¹² ТЕХНОЛОГИЯ — 1) совокупность методов обработки, изготовления, изменения состояния, свойств и формы сырья, материала или полуфабриката, напр. Т. древесины; 2) наука, исследующая эти методы, напр. химическая Т.; 3) часть общего производственного процесса, стадия в добыче или переработке сырья; 4) способ поэтапного воплощения в жизнь идеи или замысла, напр. избирательная Т. — совокупность мероприятий по обеспечению требуемого исхода голосования (Новейший словарь иностранных слов и выражений.... — С. 798).

«τέχνη» искусство, ремесло, наука +...логия от «λόγος» слово, понятие, мысль, разум, речь). С другой стороны, понятие «технология» проникло в сферу образования из производственной сферы вместе с общей глобальной тенденцией к стандартизации. Новейшие идеологи отечественной (В.П.Беспалько, М.Е.Бершадский, В.И.Боголюбова, В.В.Гузеева, Т.А.Ильина, Н.Д.Никандров и др.), а также зарубежной (Л.Андерсон, Дж.Блок, Т.Гилберт и др.) педагогики с научных позиций обосновывали возможность точного инструментального управления учебным процессом и гарантированного достижения поставленных учебных целей (отсюда – ГОС и ЕГЭ). Весьма заманчиво, это правда. Стремление к абсолютной управляемости педагогического процесса (гарантированной *стабильности*) привело учёных от образования к идее использования технологий в учебном процессе как «производственного аппарата» педагогики. А понятие «мастерство учителя» становилось, за ненужностью, неким «пережитком прошлого». К чему опыт? Технологии позволяют любому, даже начинающему преподавателю, с любым контингентом учащихся достичь запрограммированного результата деятельности.

Однако, применительно к художественному образованию, данный подход ничего, кроме отвлечения сил преподавателей от насущных творческих проблем, не принёс. Природу художественного творчества невозможно «упаковать» в модули, блоки, технологии и проч. По глубокому и поэтичному теоретическому выводу В.Г.Белинского, «способность творчества есть великий дар природы; акт творчества в душе творящей есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием; свободно с зависимостью: вот основные его законы»¹³. Мы видим на примере великих музыкантов-педагогов, исполнителей, как «работают» законы творчества, равно как и то, как на сцене, в свою очередь, преподнесенные теоретиками технологии зачастую не «срабатывают»¹⁴.

Возьмём, к примеру, многочисленные работы по проблеме сценического волнения. Хотя во всех этих трудах предлагались и до сих пор предлагаются всевозможнейшие технологии борьбы с нежелательными «последствиями» психических реакций исполнителя на сцениче-

ское выступление, Джеральд Мур одной фразой развенчал сей миф: «От данной болезни нет лекарства!»¹⁵. Как же умудряются музыканты (как известно – люди чрезвычайно чувствительные и ранимые) профессионально «бороться» с таким приговором? Даже в спорте гимнастам даётся на выступление три попытки. А музыкантам надо, по выражению того же Дж. Мура, «с первой ноты доказывать свою профессиональную состоятельность».

Реальное звучание инструмента является следствием материального воплощения образного мира, «рождающегося» во внутреннем мире исполнителя на основе сотворчества с композитором. Сложность этого внутреннего мира можно уподобить космическому пространству, в котором господствуют свои законы. Сфера сознания ничтожна по сравнению с подсознанием. И, помимо довольно типичных объяснений причин сценических неудач (например «нечистая совесть» исполнителя (А.Гольденвейзер, Г.Коган, Г.Цыпин), подчас именно воздействием подсознания на сознательную сферу исполнительства объясняется непредсказуемость результатов сценических выступлений. Музыкант-исполнитель долго учится профессии не только потому, что сфера музыкального исполнительства чрезвычайно сложна, но и потому, что гиперсложным является искусство саморегуляции психической деятельности в процессе исполнения¹⁶. Исполнитель достигает оптимальной степени самоконтроля во время выступления на публике после длительного периода обучения (по сравнению с любой иной профессией) и в ходе последующей профессиональной деятельности, однако и через много лет не исключаяющей всевозможных «сценических чудес» во время выступления. В исполнительском процессе музыканта участвуют все «уровни» человеческого организма (эмоционально-чувственный, рациональный, физический и др.), все «этажи» психики. И все эти подсистемы не всегда ведут себя «послушно» в момент выступления музыканта перед слушательской аудиторией.

¹⁵ Однако Дж. Мур даёт советы, как сделать, чтобы волнение «отступило»: это высокая степень концентрации интеллекта на исполнительских задачах и строгий контроль эмоций. (См.: *Мур Джеральд*. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ., предисл. В.Н.Чачавы. – М.: 1987. – С.70, 215.

¹⁶ Музыкант-исполнитель должен держать под контролем свою партию, партнёра (-ров), обладать умением контролировать сознанием эмоции, мышечные ощущения, а также следить за дыханием, распределять энергию, ощущать зрительскую аудиторию и многое, многое другое.

¹³ *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Гоголь в русской критике. – М.: 1953. – С. 185.

¹⁴ Подчеркнем: в данной работе рассматривается исключительно сфера музыкального исполнительства.

Фактом сложности коммуникационных путей, неуловимо связывающих внутренний и внешний уровни деятельности музыканта-исполнителя, объясняется и система достаточно длительной работы музыканта над произведением. Этапы разбора и выучивания произведения сопровождаются тщательным контролем сознания (интуиция «включается» имманентно), работающем в особом режиме активной направленности на решение стоящих задач. Затем произведение должно, как выражаются музыканты, «отлежаться». Под этим понимается важный этап активного подключения подсознания, который замечательно описан Г.М.Цыпиным в его работе «Психология музыкальной деятельности»¹⁷. Выводы автора о диалектическом единстве сознательного и подсознательного, дискурсивного и стихийно-интуитивного, *ratio* и так называемого «чутья» в творческой деятельности образно иллюстрирует высказывание А.Шнитке о странном соприкосновении этих сфер: «при всей кажущейся противоположности...они где-то смыкаются. Будто Сцилла и Харибда протягивают время от времени руки друг другу....»¹⁸. Реальная исполнительская практика отражает все те «противоречия, раздвоения и трансформации, – разъясняет психолог А.Н.Леонтьев, – которые порождают психику, являющуюся необходимым моментом собственного движения деятельности, ее развития»¹⁹. Внутренняя деятельность всегда опосредует развитие внешней, так как *закон времени работы психики – «от будущего – к прошлому»* (С.Л.Рубинштейн, К.А.Абульханова-Славская и др.). Вот почему профессиональные музыканты исходят в своих исполнительских действиях из внутреннего предслышания музыки, а их музыкально-исполнительские движения зарождаются во внутренних предощущениях их «трансмиссии» в мышцах.

Пианистка В.А.Гутерман²⁰ приводит интересное высказывание Горького: ««Процесс социально-культурного роста людей развивается нормально только тогда, когда руки учат голову, затем поумневшая голова учит руки, а умные руки снова, и уже сильнее, способствуют

развитию мозга». Руки – голова – снова руки... По сути дела – это прекрасное описание обратной связи:

– «руки» – полученные с помощью рецепторов приблизительные данные об исследуемом объекте;

– «голова» – обработка этих данных и программирование новых действий, направленных к уточнению знаний об объекте исследования;

– снова «руки» – новое, более близкое к задуманной цели действие;

– снова «голова». И так далее. В результате – не только все утончающее знание об исследуемом объекте, но и постоянное совершенствование умственной и физической деятельности человека». В итоге В.А.Гутерман выводит формулу: «Главное в исполнительском процессе это – Видеть – Слышать – Чувствовать – Знать – Уметь».

В данном отрывке, – можно смело утверждать, – заложена «технологическая» сторона исполнительского искусства. И здесь понятие «технология» уместно, так как отражает алгоритм формирования адекватного музыкально-исполнительского движения и, следовательно, при верном действии с необходимостью ведущий к запланированному результату. По такой схеме происходит «нарабатывание» музыкантами исполнительских умений и навыков. За данной скупой формулой – чрезвычайно долгий и трудный путь к нахождению «удобства» звукоизвлечения и «комфортного» владения музыкальным инструментом. Но всегда ли срабатывает данная «технология»? Ведь гарантированных результатов добывается далеко не каждый исполнитель: не секрет, что существует печальная реальность – профессиональные заболевания рук исполнителей. А сколько музыкантов, недостаточное профессиональное владение инструментом которых влечёт за собой низкий художественный уровень исполнения?

Возьмем другую проблему – проблему формирования и развития художественно-творческих способностей музыканта, которая относится к числу приоритетных задач современной психолого-педагогической науки и исследовалась музыкально-педагогической мыслью, начиная с XIX века (Н.А.Римский-Корсаков, Н.П.Антонец, Л.С.Выготский, А.Л.Готсдинер, В.Л.Дранков, М.С.Каган, Д.К.Кирнарская, Н.И.Киященко, Е.П.Крупник, С.М.Майкапар, А.А.Мелик-Пашаев, Г.П.Прокофьев, К.В.Тарасова, Б.М.Теплов, Ю.А.Цагарелли, Г.М.Цыпин и др.). Художественно-творческие способности есть целостное, многоуровневое и многокомпонентное системное образование, участ-

¹⁷ Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Пособие для учащихся музыкальных отделений педвузов и консерваторий. – М.: 1994. – С. 86 – 99.

¹⁸ Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: – С. 91.

¹⁹ Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание личность. – М.: 1975. – С. 100.

²⁰ Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни: Профессиональные заболевания рук / Сост. и подг. текста С.М.Фроловой. – Екатеринбург: 1994.

вующее в создании художественного образа и напрямую коррелирующее с качеством исполнительской деятельности. В *первый* блок художественно-творческих способностей личности входят общепсихологические свойства личности, без участия которых невозможно формирование полноценной художественной идеи произведения искусства. Это восприятие, представления, воображение, образное и понятийное мышление. Ко *второму* блоку художественно-творческих способностей относятся специальные качества, которые напрямую связаны с процессом воплощения художественного образа в материале того или иного вида искусства: для музыканта это музыкальный слух во всех составляющих это явление компонентах, музыкально-ритмическое чувство, психомоторика. Все три компонента являются средством объективации мысленной, идеальной модели художественной идеи произведения. В *третий* блок включены узкоспециальные способности, определяемые конкретной специальностью. Музыкально-исполнительские специальности предъявляют повышенные требования к исполнительской технике, артистизму, надёжности в концертном выступлении (среди многих из критериев, в том числе, высокое развитие *регуляционных* механизмов, помехоустойчивость, стабильность и др.)²¹.

Общепризнано, что формирование художественно-творческих способностей музыканта-исполнителя затрагивает, помимо исполнительских, проблемы, связанные с психолого-педагогическими основами творческой деятельности, межсубъектного взаимодействия и представляет сложный многоуровневый и многокомпонентный феномен со своей характерной динамикой, отражающей интегрированную специфику совместного творческого взаимодействия преподавателей и обучающихся.

Художественно-творческие способности наиболее эффективно формируются в особой учебно-образовательной среде, которая представляет собой некую «совмещённую психологическую систему» (А.К. Белоусова), в которой педагогическое руководство как бы растворяется в живом общении, основанном на уважении и доверии к ним. Между преподавателем и учащимся (учащимися) устанавливается особое «сотворческое общение» – целостный интерактивный процесс, соответствующий *либерально-толерантному типу общения*, при котором обостряются интерессубъектные связи. Образуется целостная «паутина» диалогиче-

ских взаимоотношений, осуществляющихся вербальными и невербальными способами, обострёнными слуховыми взаимосвязями, контактами сознаний (Ч.Кули), вплоть до «считывания» информации «динамическими состояниями тела» (М.Мерло-Понти).

Именно в атмосфере взаимных поисков – своеобразной творческой лаборатории по формированию исполнительской интерпретации произведения и осуществлению подготовки учащихся к публичным выступлениям, – активизируются механизмы формирования художественно-творческих способностей учащихся-музыкантов. В специфичной обстановке «единства противоположностей» образуется особое креативное «поле», где все стороны музыкально-педагогического сотворчества, воздействуя друг на друга, выступают своеобразными «усилителями» эмоциональной информации, «ускорителями» чувств, энергии. Вследствие этого особо важен эмоциональный фактор, «градус» общения во времени проведения занятий, репетиций, благодаря которому индивидуальность каждого «погружена» в режим особого общего повышенного тонуса работы, что, в свою очередь ещё больше усиливает процесс нестабильности в достижении каких бы то ни было результатов. Однако иначе в музыкальной педагогике работать нельзя: учёт эмоционального фактора особо важен, поскольку позитивно окрашенное отношение ученика к своей деятельности стимулирует тягу как к занятиям музыкой в целом, так, в частности, сказывается на когнитивной, моторно-двигательной и других функциях, активизирует процессы восприятия, мышления – то есть, влияет на все структурные компоненты художественно-творческих способностей учащегося.

Можно ли создать такую технологию, которая бы однозначно и прямолинейно приводила бы к высокому уровню сформированности художественно-творческих способностей? Обобщая накопленный опыт мастеров фортепианной школы, можно наметить определённые ориентиры, позволяющие двигаться по пути достижения заявленной цели. В методологическом отношении в данной связи на первое место выдвигается *принцип поливариантного художественного исполнительского замысла*. Его суть – в создании учащимися не одной, а нескольких интерпретаторских «гипотез» в ходе освоения нового музыкального материала, в рамках разучивания того или иного произведения. Смысл поливариантного художественного замысла в том, чтобы избежать одного-единственного варианта исполнения, создать некоторую вариантную множественность, творчески-поисковое поле и, в конечном итоге,

²¹ Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Автореф. дисс. ...докт. психол. наук. – М.: 1989.

стимулировать проявление творческих сил учащегося.

Следующий – не менее важный – *принцип объединения методов, связанных с созданием яркого художественного образа, – блочно-интегративный*. Суть его – в специальном подборе и синтезе иллюстративного материала, заимствованного из различных отраслей искусства с последующим объединением этих материалов в специальные блоки, художественно-семантические единства, спаянные внутри близостью образов, настроений, эмоционально-психических состояний. Системное освоение различных видов искусств на основе синтеза ассоциаций разноимённых ощущений способствует комплексному, интегрированному воздействию искусства на личность, в конечном итоге являясь основой развития художественно-творческих способностей.

Музыкальный художественный образ может существовать в сознании человека только в звуковой картине. Поэтому замыкает триаду *принцип активизации слуховых представлений и образов воображения*. Суть его – в переносе основной работы по созданию-воплощению интерпретаторской концепции во внутреннюю, психическую сферу личности учащегося; это работа без инструмента, «в уме». Этот эффективнейший способ «умозрительной» работы доступен не только выдающимся музыкантам, которые неоднократно рекомендовали его со страниц своих работ (Ф.Лист, А.Рубинштейн, Г.Бюлов, Г.Гинзбург, И.Гофман, В.Гизекинг и др.), но и любому «среднему» учащемуся, под опытным руководством педагога.

Все три принципа реализуется посредством разнообразных форм, методов, способов и приёмов организации взаимосвязанной деятельности преподавателя и обучающегося, рассмотрение которых не входит в задачу данной статьи. Однако при этом, особо подчеркнём, эти методы должны напрямую соотноситься с уровнем профессионального и духовно-личностного развития обучающегося.

Можно ли с уверенностью сказать, что реализация данных принципов, реализованных с помощью соответствующих им форм, методов, способов, приёмов работы стабильно позволит сформировать творческую личность исполнителя? Конечно, нет, поскольку любая образовательная деятельность в сфере музыкальной педагогики априори является нестабильной, что обуславливается следующими её специфическими особенностями.

1. Музыкально-исполнительская деятельность представляет собой «динамичный» вид искусства и является вторичной, относительно самостоятельной художественной деятельно-

стью²² – результатом со-творчества автора и исполнителя (исполнителей).

2. Процесс подготовки будущих исполнителей есть профессионально-педагогическое взаимодействие обучающихся и педагогов, направленное на воспитание не только активных субъектов творческой деятельности но, прежде всего – уникальных, что уже само по себе исключает какой-либо «технологический» план.

Так нужны ли художественному образованию технологии? И если да, то, какие? Исходя из специфики художественного образования, можно ориентироваться на технологии личностно-ориентированные, вероятностные, моделирования и т.п. Однако такие технологии уже по определению несут ситуацию нестабильности и всё равно возвращают педагогов к «традиционным» методам и «школам», по которым их когда-то учили свои преподаватели. Мы присоединяемся к целому «хору» исследователей (раз их количество продолжает расти, значит, проблема остаётся открытой), которые стремятся (каждый – со своей проблемной стороны) подчеркнуть, что первичным, основополагающим законом в воспитании исполнителя, композитора, концертмейстера, педагога должна служить установка на его всестороннее, «комплексное» синергетическое художественно-творческое развитие.

В настоящее время, когда в естествознании произошли революционные изменения (признание закономерностью факта нестабильности сложных систем), мы можем, ссылаясь на эти закономерности, пытаться исследовать процессы, происходящие в сложнейшей системе – музыкальном сотворчестве. И, как подтверждение, – опираться на умозаключения крупнейших учёных – не только искусствоведов, психологов, музыковедов, но и так называемых «естественников», ибо их выводы коррелируют и во многом проясняют непростые явления, происходящие в творчестве. В частности, благодаря открытию закона нестабильности, учёными было сделано заключение, что именно на человека «налагается ответственность за выбор того или иного пути развития» (И.Пригожин, С.Курдюмов, Е.Н.Князева, Д.С.Чернавский и др.). Это, в контексте проблематики со-творчества, означает: только *от личности самого музыканта* зависит успех или неуспех его творчества, поскольку неустойчивость и непредсказуемость – естественный «фон» его профессиональной деятельности.

²² См.: *Ощепкова О.Ф.* Психолого-педагогические основы формирования художественно-творческих способностей учащихся музыкантов. – М.; Самара: 1999. – С.17 – 19.

**MUSICAL PEDAGOGIC AND TECHNOLOGIES:
IN THE CONTEXT OF INSTABILITY**

© 2012 O.V.Oshchepkova, E.J.Kuprina[°]

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

In this article the problem of forming art and creative abilities from the perspective of instability in the complicated dialectical interaction with the so called «technological» approach in the system of art education is considered.

Keywords: art and creative abilities, co-authorship, instability, technology, self-regulation.

[°] *Olga Vladimirovna Oshchepkova, Doctor of Education, Professor, the chief of adjuncture the Samara legal college FSIN of Russia. [E-mail: oshepkova1959@mail.ru](mailto:oshepkova1959@mail.ru)
Elena Jurevna Kuprina, Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor of faculty of methodology and a procedure of art formation, history and the theory of a performing art of the Togliatti college of arts (Conservatory).E-mail: kuprina65@mail.ru*